
Anna R. Burzyńska

Z dokumentalisty sytuacionista.
Dramaty Pawła Demirskiego

<http://mbmh.pl/development/ptjournal/index.php/ptj/article/view/34/49>



Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

Anna R. Burzyńska

Z dokumentalisty sytuacionista. Dramaty Pawła Demirskiego

Trudno zaprzeczyć – Paweł Demirski jest dziś najważniejszym polskim dramatopisarzem. Ze swoim głęboko zaangażowanym politycznie, błyskotliwie inteligentnym teatrem pojawił się jakby na życzenie tych wszystkich, którym marzył się nowy Sławomir Mrożek, tych, którzy czekali na polskiego Bertolta Brechta oraz tych, którzy chcieli krajowego verbatimu. A zarazem – absolutnie ich wszystkich rozczerował, tworząc sztuki całkowicie odmienne od tego, z czym w Polsce zwykło się kojarzyć teatr polityczny. Sam twierdzi, że najwięcej zawdzięcza wściekłemu komunistycznemu kabaretowi Dario Fo. Wydaje się jednak, że jeśli chodzi o technikę twórczą, najbliższemu mu do francuskich sytuacionistów.

Kiedy myślę o twórczości dramatycznej Pawła Demirskiego i o spektaklach, które na ich podstawie wyreżyserowali najważniejsi współpracujący z nim reżyserzy, Monika Strzępka i Michał Zadara, przychodzi mi nieodmiennie do głowy tytuł przez lata zapomnianego, a dziś odkrywanego na nowo eksperymentalno-politycznego filmu sytuacionisty René Viéneta *La dialectique peut-elle casser des briques?*. W filmie tym najcudowniejsze jest właśnie owo tytułowe pytanie: wspaniałe bezczelne, rozbijające w proch powagę i sceptycyzm tych, którzy próbować będą odpowiedzieć na nie przecząco, i rewolucyjny zapal tych, którzy będą żarliwie szukać potwierdzenia.

Zestawiając sceny walk kung-fu z hongkońskiego filmu akcji *The Crush* Tu Guangqi z lewicowymi manifestami i wykładami filozofii politycznej, Viénet uderza w kino jako medium pogłębiające pasywność dominującą w „społeczeństwie spektaklu” i próbuje przywrócić medium filmowemu właściwą funkcję – w myśl postulatów Gya Deborde, który pragnął, by z rozrywki przerodziło się ono w esej, by było historyczną analizą i nośnikiem pamięci¹. Sens idei, by uzbrojonym po zęby w dialektykę ruszyć na barykady usypane przez kapitalizm pomiędzy proletariatem a biurokracją, nie leży więc w potencjalnej skuteczności tego aktu – ale w samym geście politycznego wojownika kung-fu: nie tylko celnym lub chybnym, lecz także ostrym, mocnym, przesadnym, nieco karykaturalnym, zarazem brutalnym i absurdalnie śmiesznym. Viénet kieruje naszą uwagę na to, czego w rzeczywistości nie dostrzegamy – ale też na to, czego tam nie ma, a może się pojawić, gdy tylko na moment wyłączymy stojące na straży wiecznego porządku zdrowy rozsądek, dobry smak, bezstronność i uprzejmość. Bardzo podobną strategię stosuje Paweł Demirski – choć sytuacionistą *par excellence* nazwać go nie sposób. I całe szczęście.

1 Por. Guy Debord, *Społeczeństwo spektaklu*, przeł. Anka Ptaszkowska przy współpr. Leszka Brogowskiego, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.

Szybki Teatr Miejski

Mówi się, że w historii polskiego teatru po przełomie 1989 roku wystąpiły do tej pory dwa punkty zwrotne. Pierwszy z nich to 1997 rok, kiedy w Warszawie równolegle spektakle wyreżyserowali Krzysztof Warlikowski (*Elektra* Sofoklesa, Teatr Dramatyczny) i Grzegorz Jarzyna (*Bzik Tropikalny* wg Stanisława Ignacego Witkiewicza, Teatr Rozmaitości). Początkowo wzbudzający oburzenie konserwatywnej krytyki i publiczności popkulturową estetyką spektakli i śmiałym dotykaniem kwestii seksualnych i obyczajowych, do tej pory uchodzących w Polsce za tabu, szybko uznani zostali za najwybitniejszych i najbardziej reprezentatywnych reżyserów swojego pokolenia, zdobywając ogromną sławę także za granicą.

Jednak odważny, burzący dobre samopoczucie widzów, skupiony na rozmaitego rodzaju wykluczonych: kobietach, osobach homoseksualnych i transseksualnych, ludziach borykających się z zaburzeniami psychicznymi i nałogami, teatr Warlikowskiego i Jarzyny w gruncie rzeczy równie odległy był od salonowego, rozrywkowego teatru mieszczańskiego, co od prawdziwego życia i problemów, jakimi żyła w tym czasie Polska. Młoda lewicująca inteligencja (skupiona wokół powstałej w 2002 roku w Warszawie „Krytyki Politycznej”, która z redakcji czasopisma o tym tytule wyewoluowała w kierunku instytucji łączącej funkcje ambitnego wydawnictwa, klubu dyskusyjnego, alternatywnego domu kultury i otwartego uniwersytetu) czekała więc na swoich reżyserów, którzy zamiast cierpiących w sterylnych designerskich apartamentach nadwrażliwców pokażą na scenie polskich bezdomnych – i to najchętniej prawdziwych, nie granych przez aktorów.

Doczekała się ich w 2003 roku, w którym znowu skupiają się wydarzenia symbolicznej wagi: debiut Jana Klaty (*Rewizor* Gogola w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu), polski debiut Michała Zadary (*Hamlet Maszyna* Müllera w PWST w Krakowie), przełomowy spektakl Mai Kleczewskiej *Czyż nie dobija się koni* wg McCoya (również w Wałbrzychu), a także rewolucja, jaką w gdańskim Teatrze Wybrzeże zainicjował dyrektor Maciej Nowak. Zainspirowany eksperymentami w estetyce verbatim postanowił on zmienić sławny z aktorskich gwiazd i efektownych wystawień klasyki teatr w centrum nowego, silnie zaangażowanego politycznie dramatu. W tym celu zaproponował kierownictwo literackie teatru nie (co jest w Polsce normą) doświadczonemu teatrologowi, lecz nie mającemu wcześniej nic wspólnego z teatrem młodemu dziennikarzowi, Pawłowi Demirskiemu. Demirski został wysłany do Londynu, by tam uczyć się od najlepszych. Wziął udział w prowadzonych w Royal Court Theatre warsztatach dramatopisarskich, poznając techniki teatru dokumentalnego, bazującego na wywiadach z opisywanymi bohaterami, reportażach prasowych, kwerendach archiwalnych.

Po powrocie do Polski Demirski zainicjował cykl dokumentalnych spektakli Szybki Teatr Miejski – obok jego tekstu *Padnij!* (drażliwy temat polskich żołnierzy walczących w Iraku) pojawiły się między innymi spektakle o podziemiu aborcyjnym czy bezdomności. Ale już kolejna sygnowana przez Demirskiego sztuka wystawiona na tej scenie, wyreżyserowana przez Michała Zadare opowieść o emigracji zarobkowej *From Poland With Love* (2005), autentyczne dialogi przedstawicieli pokolenia opłakującego utracone marzenia nad zmywakami w brytyjskich barach fast food łączyła z godnymi Tadeusza Różewicza lirycznymi pasażami. Podobnie zresztą rzecz miała się z głośnym *Wąsąq. Historią wesoląq*,

a ogromnie przez to smutną (reż. Michał Zadara, 2005), gdzie zanotowane podczas rozmów z legendarnym liderem „Solidarności” wspomnienia potraktowane zostały z równą powagą, co słowa odnoszącej się do wprowadzenia stanu wojennego piosenki U2 *New Year's Day*.

Parafrazy

Dosyć prędko okazało się, że Demirski najlepiej czuje się, dokonując krytycznych operacji (czyli dramaturgicznych przepisów) na materiale znalezionym (czyli pamięci kulturowej swoich widzów). Pierwszy wielki skandal wywołał w 2007 roku, dzięki wyreżyserowanemu przez Monikę Strzępkę (od prawie dekady pracują w tandemie) spektaklowi *Dziady. Ekshumacja*. Romantyczna tragedia Adama Mickiewicza, najważniejszy polski dramat przez niemal dwa wieki od swego powstania zmienił się w powszechnej świadomości w „szacowną świątynię”, choć napisany został jako buntowniczy, momentami wręcz bluźnierczy krzyk przeciw politycznej opresji i obyczajowej obłudzie. Demirski przywrócił *Dziadom* ostrość protest songu, mieszając zdeformowane, porozrywane, poprzekęcane frazy Mickiewicza z cytatami z punkowych piosenek i niezliczonymi wulgaryzmami i przekleństwami. Trochę jak niegrzeczny uczeń, który nieznośnie upozowanym bohaterom na zdjęciach w podręczniku do historii dorysowuje długopisem wąsy, rogi i genitalia. Ekshumując leżącego grzecznie w bezruchu trupa Mickiewiczowskiej sztuki, stworzył zombie – owszem, brzydkiego i pozbawionego ogłady, ale za to żywego, wściekłego i bardzo groźnego. Tak, jak wciąż żywe, wściekłe i groźne są pytania o wolność, tożsamość narodową, sprawiedliwość społeczną.

Do tej strategii Demirski będzie wracał wielokrotnie. Zebrane w tomie *Parafrazy*² dramaty to – oprócz *Dziadów* – wariacje na temat tak różnych tekstów literackich i tekstów kultury, jak *Ifigenia* Jeana Racine’a (*Ifigenia. Nowa tragedia*), *Wujaszek Wania* Antoniego Czechowa (*Diamenty to węgiel, który wziął się do roboty*), *Opera za trzy grosze* Bertolta Brechta (*Opera gospodarcza dla ładnych pań i zamożnych panów*), twórczości i społecznej pozycji Andrzeja Wajdy (*Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej*) a nawet popularny PRL-owski serial dla młodzieży *Cztery pancerni i pies*, ukazujący w propagandowy sposób polsko-sowieckie braterstwo w czasie II wojny światowej (*Niech żyje wojna!!!*). Za każdym razem niczego nieświadomy widz zostaje gwałtownie skonfrontowany z bezczelnymi zabiegami dramatopisarza, który w znanych i kochanych przez publiczność opowieściach przesuwając znaczenia, odwraca sensy i dokonuje licznych występów wobec mieszczańskiego dobrego smaku i klasycznie rozumianej logice. W *Diamentach...* subtelna Sonia krzyczy do Astrowa „zamknij ryj!”, Wojnicki nie chce strzelać, bo ma świadomość, że podczas żadnego z dziesięciu milionów wystawień sztuki *Wujaszek Wania* nigdy żaden ze strzałów Wojnickiego nie był celny; w *Niech żyje wojna!* pojawia się „przyjaciół dzieci” Stalin, by nadzorować torturowanie bohaterów, a serialowy ulubieniec widzów, uroczy pies Szarik, okazuje się enkawudziwą.

Found footage

Do analizowania metody dramaturgicznej Demirskiego zastosowanej w utworach opublikowanych w *Parafrazach* przydatne może okazać się określenie *found footage*; metoda pracy autora *Dziadów. Ekshumacji*

2 Paweł Demirski, *Parafrazy*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.

bardzo przypomina tę rozpowszechnioną w sztuce krytycznej taktykę. „Znalezione” obrazy, słowa, dźwięki, idee stają się surowcem, półproduktem, z którego montowana będzie nowa całość. Ze względu na ich rolę „podzespołu” zapożyczeń nie sposób wartościować (szlachetna imitacja lub emulacja kontra okrutna parodia lub profanacja), do czego przyczynia się także fakt, że Demirski znajduje swoje „surowce” nie bezpośrednio na kartach książek czy w kadrach filmów, lecz raczej w karminającej się zapośredniczonymi doświadczeniami fałszywej świadomości zbiorowej, dokąd te przywędrowały już zdeformowane i wykoślawione, niczym słowa w dziecięcej grze w głuchy telefon.

Demirski w swoich parafrazach uprawia własną odmianę sytuacionistycznego *détournement*, mającego ambicje równoczesnego uprawiania i unicestwiania niezbędnej i znienawidzonej sztuki. Debordowski plagiaryzm występował w dwóch wariantach, które służyły jednak temu samemu celowi: rozpruciu martwych dzieł przeszłości i włączeniu ich żywej istoty na powrót w rzeczywistość (w myśl idei, iż zaprzeczenie kultury zachowuje jej sens). *Détournement* nieznacznym to przeniesienie elementu nieznacznego w nowy kontekst, który nada mu istotny sens. *Détournement* zwodniczy jest natomiast operacją rekontekstualizacji, przerzucenia elementu znaczącego w kontekst, który zmieni jego znaczenie, nada mu całkiem nowy wymiar.

O ile wielu przedstawicieli młodszego pokolenia w polskim teatrze uprawia *détournement* nieznacznym, nadając na przykład polityczne znaczenia rewidowanym książkom dla dzieci (tropienie rasizmu w pozornie niewinnych opowiastkach o Afryce czytanych w postkolonialnej perspektywie i tym podobne działania), o tyle zawłaszczanie przez Demirskiego tekstów Mickiewicza w *Dziadach. Ekshumacji*, Czechowa w *Diamenty to węgiel, który wziął się do roboty* czy Racine’a w *Ifigenii. Nowej tragedii* to przykłady *détournement* zwodniczego – ze wszystkimi tego konsekwencjami.

Oczywiście, Demirski nie musiał czytać Deborda – na polskim gruncie znaleźć można wszak wiele swojskich przykładów *détournement*, często znacznie starszych, niż „Międzynarodówka Sytuacionistyczna”. Duchowym pradziadkiem artysty mógłby być przecież Witkacy szysząc swój dramaturgiczny patchwork z pism fenomenologicznych Husserla, manifestów komunistycznych, dramatów Wyspiańskiego, groszowych powieści brukowych, reklam prasowych i rubasznych góralskich przyśpiewek; dziadkiem – Tadeusz Różewicz (cytowany zresztą w kluczowej scenie wczesnego dramatu Demirskiego *From Poland with love*), określający swój dramat *Grupa Laokoona* mianem „Cloaca maxima zdechłej estetyki”, i lepiący go z filozoficznych wywodów Kierkegaarda, tragicznych monologów Shakespeare’a, rozważań estetycznych Lessinga, poezji Norwida i Słowackiego, przysłów, złotych myśli i radiowej nowomowy. Demirski idzie jednak jeszcze o krok dalej, uprawiając – na wzór performerów – swoistą „sztukę komentarza”.

Dżdżownica

Sytuacioniści zauważali, że władza porządkując rzeczywistość (i wyróżniając w niej nieliczone opozycje: czas pracy i czas wolny, to, co prywatne i to, co państwowe, obowiązek i wolność, i tak dalej), doprowadziła do fragmentaryzacji świata. Że żywa, współczesna literatura powinna wyrażać ten stan rzeczy, wiedzieli już awangardiści początku XX wieku. Alfred Döblin zaszokował zwolenników klasycznych teorii

literackich, wzorcowi dzieła jako harmonijnie zbudowanego „pięknego zwierzęcia”, którego kształtu nie można modyfikować bez szkody dla koherencji czy wręcz istnienia całości, przeciwstawiając ideał dżdżownicy. Gdy dżdżownicę poszatkuje się na kawałki, ta nie zdycha, lecz każdy fragment jej ciała porusza się samodzielnie, funkcjonując jako makabryczne *pars pro toto* całości. Podobnie jest ze współczesnym dziełem sztuki, które składa się z fragmentów, które nigdy nie stworzą pięknej, spójnej, zamkniętej całości – zarazem jednak każdy z tych fragmentów niesie z sobą (paradoksalnie!) odbłysek nadrzędnego sensu. Jego fragmenty nie zmierzają do połączenia się na powrót w całość, lecz rozbiegają się w różnych kierunkach, posłuszne swojej własnej anarchicznej dynamice.

Paweł Demirski uprawia ten specyficzny rodzaj szabrownictwa, który Theodor W. Adorno³ uznał za podstawę eseju jako formy filozoficznej raczej niż literackiej, esej bowiem – zdaniem niemieckiego filozofa – to rewers konwencjonalnej „prawdy”. *Niech żyje wojna!* czy *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej* to w rzeczy samej specyficzne eseje o historii, która dla społeczeństwa spektaklu stała się rupieciarnią zużytych przedmiotów. Autor tych sztuk udaje się na telewizyjno-gazetowe złomowisko po to, by z kupy odpadków wygrzebać to, co nie utraciło do reszty wartości i wciąż nadaje się do artystycznego recyklingu. Z odnalezionych obrazów i słów tworzyć będzie szczególne kolaże (czy może raczej asambláže) dramatyczne.

Sztuka XX-wieczna stawiała sobie za zadanie misję pozornie niemożliwą: połączenia obiektywnej rejestracji rzeczywistości z subiektywną ekspresją artysty. Idealnym narzędziem do wypełniania tej misji okazała się technika montażu (zwłaszcza filmowego) – „obiektywne” obrazy stanowiące wierne odbicie wycinka rzeczywistości zostają połączone na nowo dzięki subiektywnemu gestowi artysty, a z ich zestawienia wynikają całkiem nowe sensory i emocje. Paweł Demirski jako dziennikarz z wykształcenia, przez kilka lat eksplorujący specyficzną formułę teatru dokumentalnego, jaką jest verbatim, znakomicie radzi sobie z „obiektywną” rejestracją świata: podchwytuje specyfikę języka, jakim mówi ulica i tak zwane salony, wyławia i celnie przygważdża najważniejsze cechy ludzi i sytuacji. Tematy, które go zajmują, świat, który pokazuje, wcale nie zmieniły się specjalnie od czasów zrealizowanego w 2003 roku w gdańskim Teatrze Wybrzeże (w ramach projektu Szybki Teatr Miejski) *Padnij!*. Zmienił się tylko charakter montażu, coraz śmielszego, coraz bardziej dynamicznego, coraz bliższego wywrotowemu *détournement*.

W przeciwieństwie do nastawionych na przyszłość sytuacionistów, Demirski używa montażu także (a może przede wszystkim) po to, by zmierzyć się z historią – a raczej post-historią, której z jej nieciągłością, dysharmonią, wewnętrznymi sprzecznościami, przewagą miejsc pustych nad pewnikami bliżej raczej do pokawałkowanej dżdżownicy Döblina niż Hegłowskiej spirali dziejów. Autor *Opery gospodarczej dla ładnych pań i zamożnych panów* łączy te fragmenty na nowo, mając absolutną świadomość tego, że scalenie się uda – i że od fragmentów-epizodów-faktów ważniejsze są same wiązania i sposób skomponowania urywków. Demirski gra różnicami, odrzucając pokusę optymistycznej koherencji niosącej sens i pocieszenie. Uprawia tym samym szczególny rodzaj sztuki pamięci, o którym pisał Georges Didi-Huberman, analizując dziennik

3 Por. Theodor W. Adorno, *Esaj jako forma*, w: tegoż: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. Krystyna Krzemień-Ojak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990.

myśli *Arbeitsjournal* i atlas *Kriegsfibel* Bertolta Brechta: „Kontrasty, pęknięcia, rozproszenia. Jednakże wszystko pęka po to, żeby mogło we właściwy sposób ukazać przestrzeń między rzeczami, ich wspólny grunt, niedostrzegalną, łączącą je mimo wszystko relację, tę relację, choćby była to relacja dystansu, inwersji, okrucieństwa, nonsensu”⁴.

Bricolage

Kolejne teksty Pawła Demirskiego łączy czerwona nić teatru pamięci. Często w mniej lub bardziej dosłowny sposób nawiązują one do nieodłącznego od dziejów polskiego teatru ostatnich dwóch stuleci, wiecznie niedopełnionego „projektu *Dziady*” – powracania do zaprojektowanej przez Mickiewicza, a kontynuowanej między innymi przez Tadeusza Kantora formuły teatru jako miejsca, w którym oddaje się głos przywołanym z zaświatów umarłym, dzięki temu wciąż na nowo rewiduje obraz przeszłości (ślady tego myślenia znaleźć można nie tylko w dramacie *Dziady. Ekshumacja*, ale też chociażby w *Wąlesie* oraz *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej*). Gra toczy się więc o dużą stawkę – mit.

Jedna z naczelných kontrowersji wokół twórczości Demirskiego dotyczy tego, czy dekonstruując, tworzy on jakąś nową jakość (na miejsce podważanych dyskursów proponując inne, jego zdaniem słuszne, niezafałszowane i niezdewaluowane), czy tylko przearanżowuje ideową rupieciarnię, w gruncie rzeczy kręcąc się w zamkniętym kole idei.

Ta opozycja nie jest niczym nowym. Claude Lévi-Strauss w *Myśli nieoswojonej*⁵ przeciwstawił figurę bricoleura-majsterkowicza, który re-kombinuje i rewitalizuje mit, szyjąc patchwork z istniejących, gotowych elementów, zmieniając jedynie układ treści (a nie treść jako taką) i pytając o możliwość nadania istniejącym elementom rzeczywistości nowych znaczeń, figurze inżyniera zdolnego do kreacji *ex nihilo*. Racjonalnie myślący inżynier potrafi całkowicie uwolnić się od istniejącego porządku, tworzyć nowe pojęcia, obiektywizować dyskurs.

Demirski nie chce uwolnić się od polskich mitów, dziedzictwa, historii, pamięci – wręcz przeciwnie. Nie rości sobie prawa do tworzenia nowych porządków myślowych i systemów filozoficzno-estetycznych. Tym samym podąża raczej trzecią drogą wytyczoną przez Jacquesa Derridę⁶, który oprostował dualizm Lévi-Straussa, podkreślając, że idealny inżynier nie istnieje. Dyskurs inżyniera jest także bricolagem – bo u jego genezy nieodmiennie stoi cytat i powtórzenie, a obiektywizm nie jest możliwy. Dla Derridy bricoleur staje się swoistym medium, przez które płynie strumień mitów; jego rola ogranicza się tylko do wydobywania ich z nieświadomości i nadania im współczesnej formy. To „tylko” oznacza jednak równocześnie „aż”, ponieważ strategia „majsterkowicza” jest synonimem postawy krytycznej. Bricoleur „edytuje” dla nas, odbiorców, mit.

Chęć bycia inżynierem numer dwa polskiego mitu przyświecała w ostatnich dekadach bardzo wielu twórcom polskiej literatury i filmu. W najgłośniejszym swoim dramacie, *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej*

4 Georges Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, przeł. Janusz Margański, Korporacja Ha!Art, Kraków 2011, s. 82.

5 Por. Claude Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, przeł. Andrzej Zajaczkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.

6 Por. Jacques Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. Monika Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2.

i Andrzej, Demirski rozprawia się z samozwańczymi „architektami wyobraźni” – reżyserami filmowi współtworzącymi polską szkołę filmową, których oskarża o kreowanie uwodzących widzów mitów przy równoczesnej całkowitej ślepotce na rzeczywistość i niechęci do krytycznego spojrzenia na nią. Na szczęście jednak nie staje z nimi w architektoniczne zawody – nawet wtedy, gdy w *Wąlesie. Historii wesołej, a ogromnie przez to smutnej* wraz z Michałem Zadara przenosi na teatralną scenę historię „Solidarności”, wciąż czekającej na swojego Homera-mitografa. Próbuje dialektyką kruszyć cegły. Chyba mu się to udaje.

Tekst jest poszerzoną i zmienioną wersją artykułu *Czy dialektyka może kruszyć cegły? Krótki komentarz do „Parafraz”, „Notatnik Teatralny”* 2011, nr 64–65, s. 288–292.

Bibliografia:

Adorno, Theodor W., *Esej jako forma*, w: tegoż: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. Krystyna Krzemień-Ojak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990.

Debord, Guy, *Spółeczeństwo spektaklu*, przeł. Anka Ptaszkowska przy współpr. Leszka Brogowskiego, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.

Demirski, Paweł, *Parafrazy*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.

Derrida, Jacques, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. Monika Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2.

Didi-Huberman, Georges, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, przeł. Janusz Margański, Korporacja Ha!Art, Kraków 2011.

Lévi-Strauss, Claude, *Mysł nieoswojona*, przeł. Andrzej Zajączkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.